

POR QUE DAS HASTES DE *OSSAIM* BROTAM PÁSSAROS – ATÉ FLECHAS BROTAM! –, MAS NÃO FOLHAS????!!*

Marta Heloísa Leuba Salum**
Wagner Souza e Silva***

SALUM, M.H.L.; SOUZA E SILVA, W. Por que das hastes de *ossaim* brotam pássaros – até flechas brotam! –, mas não folhas????!!*. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 291-320, 2005-2006.

RESUMO: Este artigo constitui-se em um exercício de interpretação da “*ferramenta* de *Ossaim*”, ou do “*ferro de ossaim*”, um tipo de objeto da cultura material dos iorubá-nagô, na África, bem como dos candomblés no Brasil. É amparado na revisão de descrições do objeto na literatura especializada, espelhando uma metodologia de tratamento de acervos etnológicos e arqueológicos em museus atinente também a problemas da Estética, sendo ele uma contribuição à produção científica e acadêmica da área de Etnologia Africana do MAE-USP desde 1998, trazendo, por isso, uma síntese das pesquisas realizadas no período sobre o acervo de metal correspondente. Conclui-se, naturalmente, com a tentativa de resposta à pergunta que deu motivação ao artigo e nome ao seu título; e, também, com a ratificação daquilo que se tem de princípio: que um objeto não deve ser tomado como mera ilustração de problemas sócio-antropológicos ou etno-arqueológicos e que um objeto em coleção deve ser tratado como fonte de conhecimento de vez que, como a sua própria imagem, ele abriga seu conteúdo.

UNITERMOS: África – Arte Africana – Arte Afro-Brasileira – Arte em Metal – Brasil – Cultura Material – Museus Arqueológicos – Museus Etnológicos – Estética – Estudo de coleções – Exu – Fotografia – Iconologia – Imaginário – Iorubá – Mitos – Orixás – Ossaim.

1. Apresentação

As *ferramentas* ou *ferros* constituem-se em um tipo de objeto da cultura material afro-brasileira

utilizado em contexto religioso. Como se infere na primeira denominação, e como se denota na segunda, são peças forjadas no ferro, normalmente com refinada elaboração artística.

Antes de mais nada, é bom que se diga que coloquialmente se usa *ferramentas* para designar, genericamente, os atributos materiais das divindades dos candomblés, depreendendo-se da expressão uma funcionalidade mecânica, quando tomada como um “instrumento”. De fato, além de sua qualidade emblemática, elas são, digamos, o meio material pelo qual as divindades são evocadas. Fazendo uso da expressão “presentificação” (do fr.) de Lucien Stéphan trazida por Somé (1994)

(*) Textos e legendas de Marta Heloísa Leuba Salum. Fotografias de Wagner Souza e Silva. O artigo se complementa com ilustrações de autorias diversas, com créditos destacados nas legendas correspondentes.

(**) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. lisymhls@usp.br

(***) Seção de Produção Gráfica e Audio-Visual do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. wasosi@usp.br



Fotografia 1 – Acervo MAE-USP. Sem nº Tombo. Descrição sumária: haste com sete prolongamentos divergentes, o do centro com pássaro, cobras, base quadrangular de madeira, 37 cm.

podemos dizer, mais do que isso, que *tornam uma divindade (ou “fenômeno”) presente (ou “visível”)*: as ferramentas ou ferros são o meio pelo qual se percebe sua presença potencial, ou pelo qual *uma divindade se faz presente*. Mais do que isso, podemos dizer que, ritualmente esse tipo de objeto sinaliza a ação eficaz das forças que a entidade correspondente representa, já que, afinal: para que serve um instrumento, se não para realizar coisas? Esse sentido genérico também se aplica às “ferramentas de santo”, “de orixá”, “de assentamento”, e, também, “de dança”, quando o objeto é usado empunhado em festas e cerimônias (confira variantes dessa terminologia classificatória em Amaral 2000 e Lody 2003).

Mas, no sentido estrito da expressão, as ferramentas ou os ferros têm como estrutura básica uma haste retilínea, com ponta simples, encurvada ou em flecha, normalmente com adesão (por solda, rebites, encaixes) de barras encurvadas e outras formas, que podem ser eventualmente de um outro metal. São atribuídos a Exu, Ogun, Oxossi, Oxumaré e Ossaim, para citar as divindades de cultos afro-brasileiros que têm nos ferros um de seus principais símbolos, sendo o ferro também uma matéria-prima central de sua representação material. Essas divindades advêm, sobretudo, das culturas nagô (iorubá) e jêje da África ocidental, de povos que se situam na Nigéria, República Popular do Benin e também Togo.

Como se vê nos candomblés, os ferros são fincados no solo, no próprio “assentamento” e no “peji”, como são chamados os lugares em que se situam os altares, ou num cômodo do terreiro (imóvel onde se cultiva e realiza o culto, em que se encontram vários deles). Alguns são feitos com dimensão própria de um objeto de uso pessoal, para proteção e defesa e para ostentação de identidade, ou prestígio dos iniciados, em ocasiões públicas ou privadas.

Neste estudo, apresentamos uma interpretação do *ferro de ossaim*, que é, segundo vimos, um dos mobiliários culturais em contextos religiosos na África e no Brasil, além de nas Américas em geral, sobretudo em Cuba, onde há tipo similar.

O estudo reflete uma metodologia de abordagem de acervos etnológicos e arqueológicos, na qual temos embasado os estudos africanistas no MAE-USP com a participação de alunos, estagiários e outros estudiosos que se têm debruçado sobre suas coleções desde o ano 2000. Trata de explorar

a cultura material representada em coleções, considerando o objeto como fonte de conhecimento, mesmo diante da insuficiência de dados sócio-culturais de origem ou coleta. Essa metodologia tem sido desenvolvida através de vários trabalhos (cf., aqui, em Salum 1988 e 1999), embora não tenha sido publicada em sua essência.

O que aqui expomos é um dos exercícios de sua aplicação, partilhado entre os dois autores, articulando as imagens escritas por um e as fotografadas por outro. Essas imagens tentam encontrar correspondência nas “imagens verbalizadas” por iniciados, cantadas pelos *ófôs* e ditadas pelos *oriquis* em frases evocativas de louvação. São palavras e cadências que expressam dados pessoais e históricos, constituindo-se, portanto, em um testemunho oral do fenômeno em que se constela a simbologia visual do objeto que passamos agora a estudar, ou como os *itâns*, “relato oral do *babalaô* que serve de comentário explicativo para os diversos *odu* (signos) da adivinhação pelo *ifã*” (cf. termos vernaculares deste parágrafo em Verger 1992: 8; Prandi 2005: 307 e Verger 2000: 38).

2. Folhas: natureza, vida, cosmogonia – o pássaro do *ferro de ossaim*

Sobre *Ossaim* destacamos o seguinte trecho em Verger (2000: 226): “*Osanyin* é a entidade das folhas medicinais e litúrgicas (...). É o detentor do *ase* (força, poder, vitalidade) (...) encontra-se [o *ase*, ou “axé”] em algumas folhas e em algumas ervas (...)”. Somamos aqui o parágrafo do pé de página com que Verger finaliza esse trecho: “A haste [símbolo de *Osanyin*] é fincada no chão (...). Por sua presença, *Osanyin* traz a influência das folhas para as operações da adivinhação”.

Com isso, passamos a algumas considerações sobre a peça denominada “ferro de *ossaim*”. Ela está, aliás, também reproduzida no ensaio que Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo nos traz neste número da *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia* a respeito de suas pesquisas de campo sobre o uso de plantas em rituais de cura, tão interessante e sugestivo que nos fez tirar da gaveta nossos próprios escritos sobre este orixá a quem se saúda “euê ô!” (*ewê* em iorubá quer dizer “folhas”).

À peça (Fotografia 1). Primeiramente, vamos aos seus dados cadastrais: mede 37 x 13 x 14 cm,

não consta número de inventário, foi publicada em *Brésil: l'héritage africain* (Brésil 2005: 136).

Não há outros dados disponíveis na documentação do Acervo MAE-USP, ao qual a peça pertence, mas podemos afirmar que se trata de um objeto de tradição iorubá-nagô (Nigéria, República Popular de Benin e Togo, lembremos). Sua produção permanece viva, tendo uso ritual continuado nos dias atuais no Brasil, bem como na África.

O *ferro de ossaim* é um símbolo da divindade da mitologia iorubana, da entidade dos *candomblés* e do *orixá* referidos no nome desta peça. Assim sendo, ele não é o único objeto da cultura material relativa a *Ossaim*, embora tenha natureza técnica diversa da de outros componentes materiais pelos quais esse orixá se faz presente no seu “altar” ou “templo”.

No Brasil, assim como na África (e mais especificamente no território iorubá-nagô), este tipo de objeto é um bastão cerimonial ou ritual, e é totalmente forjado no ferro.

A peça representada na Fotografia 1 consiste de um eixo vertical que bem perto do topo é retorcido para a horizontal, depois para vertical, para, logo em seguida, esboçar uma tendência horizontal de novo, abortando aqui sua erupção no espaço, ao ser rebatido de volta e por cima de si próprio, pouco mais se alongando nesse movimento antes de seu término – esta ponta, lá em cima, que antes de revirar-se em pássaro, pela habilidade extrema do artesão e por seu malabarismo técnico engenhoso, forma uma letra *S* expandida.

A haste, a certa altura espiralóide, parece ter querido perfurar o firmamento, evadindo-se, mas conteve-se a si mesma – constelando neste seu *esse* sua imprudência transgressora (Fotografia 1.1).

Lembremos, agora, que *Ossaim* é termo grafado em português também como *Ossãe*, *Ossanhe*, *Ossanha* (do iorubá, *Osanyin*).

Pois, François Neyt e Catherine Vanderharghe escrevem: “(...) [o ferro de *Osanyin*] mostra um pássaro encimando uma coroa com 15 ou 16 pássaros menores, tidos como representação de feiticeiros ou como referência aos 16 capítulos do sistema de adivinhação de Ifa, que também dá origem a uma classificação das plantas (...)” (observa-se que optamos por verter desse modo o trecho original em francês, embora seja outra a versão em português publicada em Neyt e Vanderhaeghe 2000: 78).



Fotografia 1.1

Já no mesmo Verger citado acima (2000: 227), lê-se ainda: “(...) é uma haste de ferro de cuja extremidade superior partem sete pontas dirigidas para o alto, como as varetas de um guarda-chuva virado pelo avesso. (...)” (grifos nossos).

Assim, voltando à peça – e tendo seu eixo central como uma das sete “varetas” –, vemos as outras seis hastes (que integram o total de “sete pontas”) como que dando ao objeto sua inteireza estrutural. Mas são apenas essas seis, partindo de uma sétima (o eixo central), que são *em pontas* (cf. Fotografias 1.2).

Isso nos leva, de momento, a considerar, como melhor uma segunda descrição desse símbolo, ou *tipo de objeto* (Verger 1981: 122): “O símbolo de Ossain é uma haste em ferro, tendo, na extremidade superior, um pássaro em ferro forjado; *esta mesma haste é cercada por seis outras*, dirigidas em leque para o alto” (grifos nossos). Ela parece representar uma descrição mais aprimorada, revista

e atualizada pelo autor, já que esta obra – cujo título principal é *Orixás*, publicada pela Editora Curripio como tradução para o português de um original em francês, antes que fosse publicado por A. Metaillé, Paris (Verger 1982) –, veio depois daquela em que se encontra a primeira descrição que citamos antes – em *Notas sobre o culto aos orixás e voduns...* (Verger 2000), da EDUSP, uma tradução para o português de obra muito anterior de Pierre Verger (Verger 1957).

Como se observou, no entanto, o eixo vertical (e central) dos objetos denominados como *ferro de ossaim* termina com a forma de um pássaro, feito da própria haste que o constitui, recurvada no cume – um pássaro pontiagudo, um pássaro “pontudo” (na ponta de uma “haste pontuda”) e não conhecemos exceções à regra deste tipo de objeto. Portanto, valem, em conjunto, ambas as descrições de Pierre Verger (em Verger 2000 e 1981).

Agora seria interessante refletir sobre a forma das outras seis pontas que descrevíamos: parecem e poderiam ser *pontas de flecha*, como se afigura em muitos outros exemplares brasileiros conhecidos. Ver, como exemplo, um outro *ferro de ossaim* do Acervo MAE-USP (Fotografia 2), que, diga-se de passagem, nos parece bem importante, pois, embora não se tenha outros dados de documentação, pode tratar-se de uma das “sete peças de ferro – símbolos de vários orixás – adquiridas pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP em 1978, da antiga coleção Edmundo Correia Lopes, de São Paulo” mencionadas por Carneiro da Cunha (1983: 996).

E, então, passamos a pensar se a flecha não seria uma abstração de *pássaros menores*, referidos no trecho de Neyt e Vanderhaeghe reproduzido acima, vistos mais freqüentemente em exemplares africanos e antigos, como que se desprendendo das hastes. É o caso de um terceiro exemplar do ferro de ossaim conservado pelo MAE-USP (Fotografias 3). Quem sabe, as pontas de flecha fossem, diante dos atributos desse orixá, uma alusão a folhas de plantas e de árvores... como assim alude a *forma* de alguns dos pequenos pássaros retorcidos dessa peça (ver detalhe em destaque).

... Se fosse pela arte afro-brasileira, ou pela produção “sacro-religiosa” dos candomblés que acaba por se difundir através do comércio de *souvenirs*, isso não seria absurdo dizer. Afinal, são conhecidas imagens de Ossaim com figurações de folhas de flandres em pontas de hastes de ferro



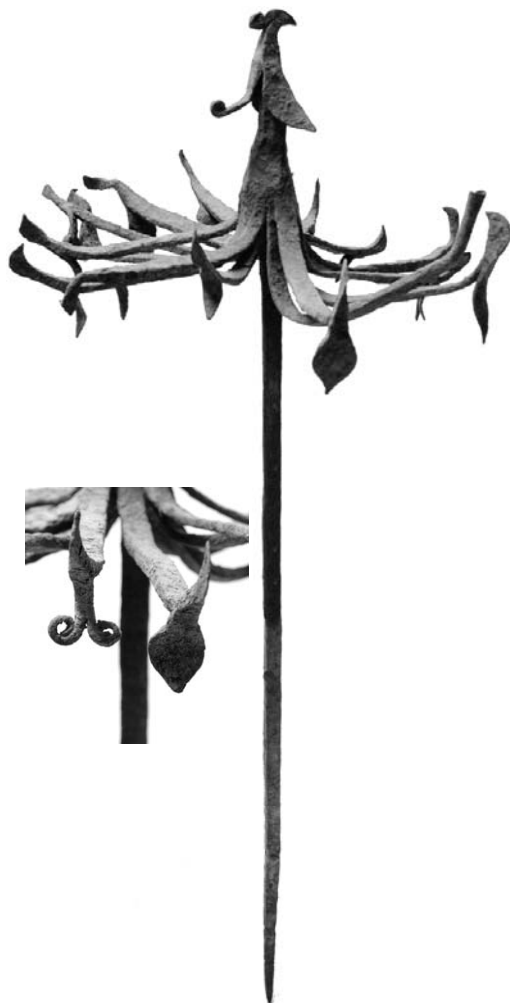
Fotografias 1.2



idealizadas pelo ferreiro-escultor José Adário, Salvador: uma espécie de buquê, perfazendo um pequeno arbusto com seus ramos plenos de delicadas formas laminares recortadas, mas evidenciadas pelo tamanho e pelo metal branco como se fosse para refletir um verde entorno (cf. fotografia introduzida em 13/11/04 em Gondim 2006).

Mas o destino dessa produção para o colecionismo e decoração de ambientes é apenas um lado desse mercado de arte. O outro lado é o do prestígio. Muitos sacerdotes, sensibilizados pelo valor estético da arquitetura e do mobiliário ritual inerente aos candomblés, buscam cada vez mais José Adário, que hoje é reconhecido internacionalmente, sendo seu trabalho fartamente catalogado. Ele vem de quando começou como aprendiz ainda criança, tendo por função levar para a venda, no

Fotografia 2 – Acervo MAE-USP. Nº Tombo 78/d. 1.63g. Descrição sumária: haste com cinco prolongamentos divergentes, o do centro com pássaro, sem base, 31 cm. (nesta Fotografia, omite-se mais da metade da extensão inferior da haste central – mais adiante apresenta-se uma tomada integral da peça)



Fotografias 3 – Acervo MAE-USP. Sem nº Tombo. Descrição sumária: haste com catorze prolongamentos divergentes e curvos, sem base, 55 cm.

Mercado Modelo, os “exus-de-ferro” feitos pelo seu mestre (cf. depoimento verbal em entrevista, 1997-1998).

No entanto, o Pai Armando Akintundê de Ogum, para *assentar* vários orixás da Casa das Águas em Itapevi, São Paulo, fez uso dos “ferros-esculturas” desse artista-ferreiro / ferreiro-artista, que “é de Ogum” (como Armando), sendo Ogum o orixá cujo atributo essencial é o ferro (ver adiante a discussão de aspectos que consolidam sua identificação com metalurgia e a agricultura). Resgataram ali seu valor icônico, ganharam lá eficácia.

Com isso queremos atentar para o fato de que a inventividade artística, neste caso, recriou formas

ainda não vistas do imaginário de Ossaim, mas que não deixam de cumprir com sua vocação primeira.

De fato, estamos tratando de objetos que, apesar de seu caráter estético e, neste caso, alta qualidade artística, são rituais e nem sempre feitos para contemplação, muito menos para serem exibidos como arte (cf. Somé 1994).

E este é o *xis* da questão: as formas assim como os materiais deveriam ser, como de origem, na sociedade tradicional, eficazes por si sós, representativos em si mesmos (cf. Salum 1996).

Qual é o porquê, nos *ferros de ossaim*, tal qual concebidos aqui (a partir de exemplares antigos, e africanos), do destaque do pássaro e não das ervas, plantas, árvores e folhas, que é o que caracterizaria Ossaim? – De acordo com a mitologia, o pássaro é a representação do poder de Ossaim. Ele é o mensageiro que sobrevoa circundando todo o espaço e depois retorna, e, assentando-se sobre a cabeça de Ossaim, dá-lhe a conhecer o que sucede (cf. Verger 1981: 122).

Entre os mitos relacionados a Ossaim, está também aquele sobre o qual discorre Camargo (2005-2006), com relação à disposição das espécies, associadas ou individualmente, de acordo com a relação estabelecida entre seus atributos específicos e os de cada divindade (de certo modo, é a isso que se referem também Neyt e Vanderhaeghe, destacados mais acima). Este mito, da “repartição das folhas” foi colhido em Cuba por Lydia Cabrera (citada por Verger 2000: 228), havendo várias outras versões semelhantes.

Pois nesse mito se conta de uma ventania gerada por um sopro enérgico e violento, daquelas de derrubar árvores... e imagine, então, o que teria acontecido com um ninho de pássaro que estivesse alocado em uma delas – bem aquele ninho, ou cabaça (Verger 2000: 228), ou árvore (Prandi 2001: 153-154), de que se servia Ossaim para esconder, como se fossem só dele, as folhas consagradas!!!

A composição de Baden Powell e Vinícius de Moraes entoou: “(...) Amigo senhor, saravá / Xangô me mandou lhe dizer / Se é canto de Ossanha, não vá / Que muito vai se arrepender (...)”.

Ossaim é tido como divindade das folhas, da cura e da medicina, tendo conquistado forma humana como um ser de um olho só, e uma perna apenas. Esta informação colhida por Thompson (1983: 42), se traduz na imagem de uma figura como que estropiada, bipartida, pela metade,

associada a um passado egocêntrico, daquele que quer tudo pra si mesmo. De acordo com outras fontes, trata-se até de um ser deformado, voz rebaixada, rascante, crocitante, cuja fala se manifesta por ventriloquia.

Caribé soube revelar pelo talhe da madeira o imaginário correspondente a esta figura humanizada de Ossaim na Bahia, captado em sua vivência nos candomblés, e sem a gravidade que esse atributos transparecem aos que se fixam em uma “normalidade” idealizada e ideológica (Fig. 1): será que, ao contrário, este *ossaim* de Caribé não parece um homem-árvore, linda árvore, frondosa e, quem sabe, frutífera ou florida – aberta à luz e à vastidão?

E o que dizer do som de pássaros que advém de Ossaim... Thompson (1983: 44) relata que alguns grupos iorubá da Nigéria dizem que o som da voz de Ossaim está relacionado a um pequeno pássaro que o representa. Pássaros são associados pelos iorubás às feiticeiras e à feitiçaria (cf. Verger 1992 e Carneiro da Cunha 1984) – ao lugar das profundezas e das sombras? Então, nada de firmamento, tudo de terra, e de concreto (como é a vida), é o que busca esse pássaro de formas sublimes (Fig. 2). Vejam-se os vários mitos de Ossaim em Prandi (2001: 152-161) e Verger (2000: 228-230). E ele nasceu da erva: não é filho de ninguém (Lydia Cabrera citada por Verger 2000: 230).

Todos esses dados em conjunto, e eis esboçado um porquê do pássaro como temática central nesse tipo de objeto: um pássaro em ponta alçando um vôo transgressor!!!, contido, ao mesmo tempo, pela haste que se finca no solo – como a árvore arraigada à Terra. Uma árvore cósmica, como a de Mircea Eliade (1974).

E, como se afigura de imediato na peça da Fotografia 1, diga-se, por fim, que o todo entrelaçado por outras duas hastes roliças e curvilíneas em forma de cobra (Fotografia 1.3) é corrente nos exemplares brasileiros, ao contrário dos que se conhece dos provindos da África. O fenômeno advém, talvez, do relacionamento ou mescla, no Brasil, de fundamentos do ideário africano de procedência histórico-cultural diferente, mas de mesma simbologia, como ocorre mais visivelmente nos *candomblés jêje-nagô* (isto é, *candomblés* com elementos das culturas iorubá e fon). Ver *Oxumaré* e *Dangbe* ou *Dã*, entidades jêje (dos Fon e povos vizinhos), cultivadas em *candomblés nagô* (de cultura iorubana, relembremos). Essas entidades são, como *Ossaim*, alusivas à sabedoria,



Fig. 1 – Interpretação gráfica da fotografia do painel “Ossaim”, do “Mural dos Orixás” de Carybé publicada em Amado, Rêgo e Carybé 1979: 38-39. Painel entalhado em mogno, 300 x 100 cm, s/d (a. 1979). Ex-coleção Banco da Bahia, atualmente no Museu Afro-Brasileiro (Universidade Federal da Bahia), Salvador. Fotografia de Dario Guimarães Neto e Gianfranco Dal Bianco ©Raízes Artes Gráficas 1979. Desenho trabalhado em escala de cinzas, realizado em Photoshop, por Maria Luiza Salum Caporali, 2006.



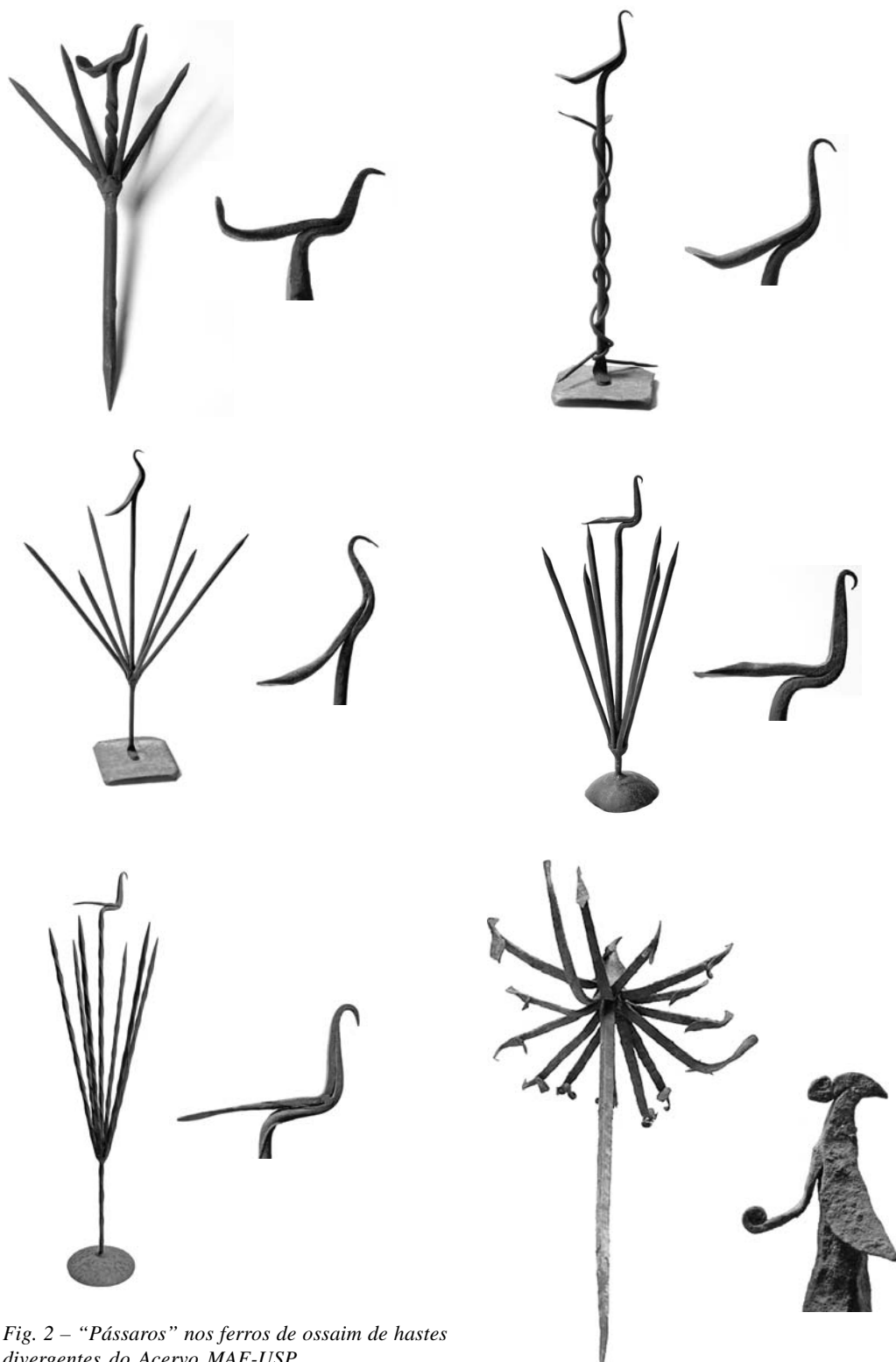


Fig. 2 – “Pássaros” nos ferros de *ossaim* de hastes divergentes do Acervo MAE-USP.



Fotografias 1.3

boa-venturança, continuidade. Enquanto Ossaim “é” fundamentalmente uma haste e um pássaro, *Oxumaré* e *Dã* têm como símbolo a imagem da serpente (e do arco-íris também). Do ponto de vista material, esse símbolo é uma dupla de bastões finos, de ferro forjado – e formam, justamente, duas cobras (cf. Fotografia 4).



Fotografia 4 – Acervo MAE-USP. Sem nº Tombo. Descrição sumária: par de hastes de ferro em forma de cobra, 29,5 cm.

3. Sobre a interpretação dada à forma do objeto a partir de mitos

Em português, quando se trata de uma “vara” e “ferro” é mais comum dizer-se *haste* ao invés de *galho*.

“Pau ou ferro erguido e retilíneo em que se encrava ou apóia alguma coisa”, diz o verbete *haste* do *Dicionário Houaiss* remetendo à sinonímia de *chifre*, onde se lê, entre outros, também “galho” (cf. Houaiss 2001: 1507, 700, respectivamente). Ora, parece claro então que a associação *galho-chifre-haste* é um assunto apenas da anatomia zoológica. Bem, foge à especialidade do texto, e à nossa também, tratar da língua portuguesa, mas a relação *chifre-haste*, e *chifre-galho* implica na constituição do chifre em questão, de modo a ser possível dizer-se *um chifre engalhado*, ou seja, “o que produziu [ou no qual se apresentam] galhos [ou ramos]”, ou ainda, um chifre *que apresenta galhos ou ramos* (como os dos alces *galhados*...). Isso parece importante quando constatamos, agora pela terminologia

botânica, não haver uma *relação entre os significados* desses termos como parece existir pela zoológica, mas, sim, uma *transformação relativa desses mesmos significados, de um para outro sucessivamente*: “haste” para “chifre”, e “chifre” para “galho”.

A forma de Ossaim toca em aspectos de morfologia botânica, além do que ela tem de simbólico. Mas para fundamentar tais digressões temos a perspectiva da morfologia geral em todas as disciplinas, já que esse tipo de objeto implica necessariamente em uma configuração física (formal, estética) e visual (imagética, filosófica).

Assim, por associação formal com os galhos e ramos de uma árvore, pode-se afirmar, sem escrúpulos, que uma ferramenta de ossaim além de *parecer* uma árvore, é uma árvore quando tomada em sua forma esquemática. Não chegamos ao final, ainda, da descrição e análise deste *ferro de ossaim* do Acervo MAE-USP, representado na Fotografia 1, mas chegaremos lá, refazendo de memória a descrição de uma ferramenta de Ossaim qualquer, genérica.

... E não é que ele poderia ser o próprio Ossaim? Vejamos: em sua “cabeça”, seu topo, se empoleira o pássaro depois de seu sobrevôo, de acordo com um dos mitos citados: de fato, uma “*ferramenta*” de ossaim não deixa de representar figurativamente, ainda que de modo estilizado, uma árvore!

Mas quem sabe não fosse essa, mas aquela árvore do outro mito / da qual se desprendera o galho, sobre o qual se havia repousado o ninho / que no chão tombou, e, com ele, tombaram também as folhas sagradas / que se esparramaram pelo chão / e, assim, visíveis, foram partilhadas tirando de Ossaim a exclusividade sobre elas.

Isso pode explicar a ausência de folhas na *ferramenta de ossaim*, enquanto, ao contrário, “o Ossaim de uma pessoa”, ritualmente, se veste de folhas (cf. fotografia em Camargo 2005-2006), ou porta no toucado, ou nas mãos, ou tem preso em alguma parte de si ramos, ervas, ou folhas. Isso não ocorre apenas com Ossaim.

Outros orixás figuram com uma pena na cabeça quando “dançam”. O problema é saber de que tipo de pássaro são as penas usadas pelos diversos orixás e para isso há estudos específicos que extrapolam o escopo deste artigo. Nem por isso vamos deixar de mostrar ao leitor a foto do Logum Edé de Robison, pai-

pequeno do Candomblé Casa das Águas, “dançando” com o Ogun de Armando Vallado, babalorixá, chefe do terreiro (Fig. 3). O que se vê ali não é um Ossaim, que seja dito: Logum Edé é filho de Erinlé (um tipo de Oxóssi); a pena que usa no capacete é um ícone de seu pai, Oxóssi, e trata-se de uma pena de ave de caça, na foto, de faisão (informação verbal de Reginaldo Prandi / FFLCH-USP).

Assim, poderia ser precipitado demais, apenas pela forma, estabelecermos relação entre pena (de pássaros) e folha (de plantas e árvores), mas temos como certo, até agora, que o imaginário de Ossaim comporta pássaros e folhas. Afinal a construção plástica de uma pena, no desenho ou na escultura, pode ser sugerida pela imagem de uma folha e vice-versa. Guardemos essa reflexão para o que vem mais no final.

Há mais uma observação morfológica sugestiva nas ferramentas de Ossaim conforme se segue.

Transliterando a descrição formal que Pierre Verger faz do *ferro de ossaim*, como “um guarda-chuva de ponta-cabeça”, *nos veio nova imagem*: em vez de ser uma barreira contra a chuva, acata e retém: serve de “continente” às “águas da chuva” e “tempestades”. Maria Isabel D’Agostino Fleming (MAE-USP) completa essa imagem: “melhor associação seria com uma bromélia – uma *microbiosfera*, uma espécie de *reservatório água-vida*”, podendo aludir, de fato, ao lugar onde os homens alcançariam saúde e equilíbrio. Veja como ilustração dessa imagem onírica a fotografia de um ferro de ossaim consagrado fotografado por Pierre Verger, em uma “releitura artística” de Maria Luiza Salum Caporali (Lily), reproduzida na Fig. 4 (cf. imagem original em fotografia indexada como PV27140, em FPV 2006).

Essa “bromélia” poderia ser também um *continente-símbolo* (numa expressão inspirada na linguagem junguiana), simbolizando a consistência interior plena para o movimento das forças cósmicas (e anímicas, dentro de cada Ser) em miniatura: como um alguardar ou um cocho, um pilão ou uma gamela ou uma tigela... Tem-se que as figuras humanas esculpidas que sustentam ou apóiam esses recipientes, próprios da iconologia e da cultura material de Xangô, representam as “iabás”, as mulheres associadas diretamente a ele (cf. Salum 1999). Entre elas está Iansã ou Oiá, a divindade da tempestade, e dos ventos – *aquela*



Fig. 3 – Logum Edé de Robison, pai-pequeno do Candomblé Casa das Águas, “dançando” com o Ogun de Armando Akintundê de Ogun, Babalorixá do Candomblé Casa das Águas, Itapevi-SP. Ver pena na cabeça de Logum Edé, à direita. Detalhe de fotografia (em cores) de M.H.L. Salum (Lisy), 1999.

que, diga-se agora, espalhou as folhas de *Ossaim* no mito citado no início. Lembremos que os recipientes de Xangô (pilão, gamela, tigela ou alguidar, cocho) dada a sua estrutura de cariátide, assemelham-se a outras peças dos iorubás, como aquelas constituídas também por figuras humanas que sustentam ou circundam a forma côncava da “tigela de Ifá” (*agere ifá*) – a tigela de quem ditou os sete princípios simbolizados nas sete hastes dos ferros aqui abordados! Esses sete princípios são aqueles que para os iorubá regem a adivinhação e a ordem do universo, e, portanto, as leis da cosmogonia iorubana, todas ali abrigadas nessa “bromélia”, que dizer, nessa concavidade formada pelas hastes circundantes de um “poleiro”, regidas por um pássaro, onde até reptéis há... (Fotografias 1.4). Eis mais um elemento para o esboço de uma possível interpretação desse *ferro* que é a “ferramenta de *Ossaim*”, associando forma do objeto e mito correspondente. Veremos mais adiante.

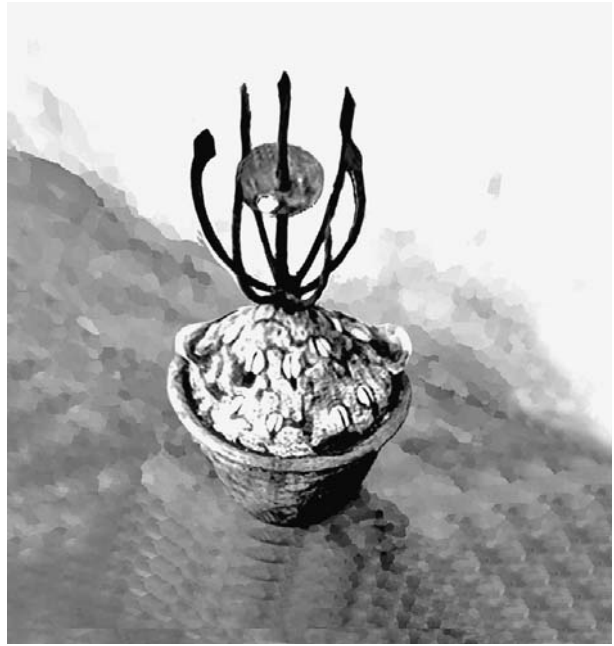
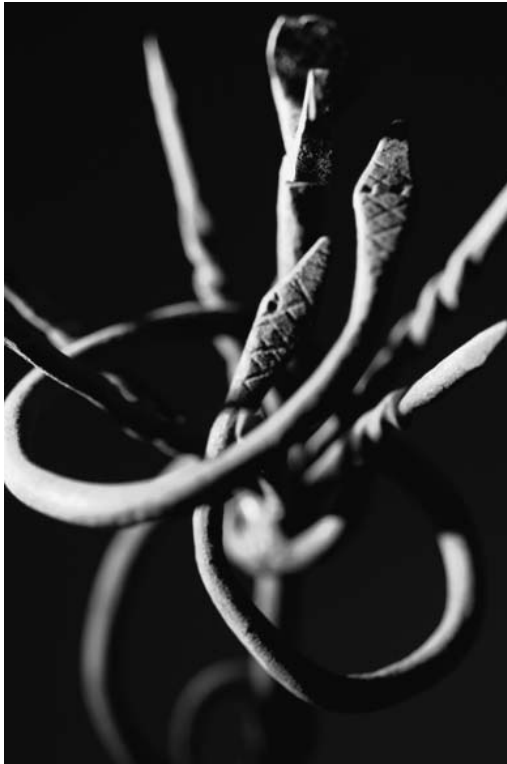


Fig. 4 – Interpretação gráfico-pictórica da fotografia de Pierre Verger indexada como PV27140, em FPV 2006 (seção “Fototeca”). Fotografia provavelmente tomada em Salvador, entre 1946 e 1978. ©FPV 2006. Imagem resultante da fotografia original trabalhada em Photoshop, por Maria Luíza Salum Caporali, 2006.

4. O ferro como fundamento filosófico e cosmogônico: refletindo sobre relações entre metalurgia, agricultura e medicina da África tradicional

Tentaremos agora explorar alguns significados da presença do conjunto de metais das coleções africanas e afro-brasileiras do Acervo MAE-USP no processo de pesquisa, ensino e extensão, o que diz respeito também ao *ferro de ossaim* aqui analisado, por ser de ferro e também por ser um atributo da divindade que nos candomblés, e na espiritualidade jêje-nagô, se reporta à cura e à medicina.

Partimos do conhecimento já bastante difundido sobre a associação dos quatro elementos com o cosmos, como fundamento do equilíbrio físico-psico-mental-anímico e da abordagem de *saúde e doença* na África tradicional. Vejamos que essa associação pode nos levar a uma outra: a do ferro (no lugar do *metal*) com as folhas (no lugar do *mundo vegetal*), daí podermos aceitar sem constrangimento a noção de “*magia simpática*”



Fotografias 1.4

como parte do pensamento filosófico, que inclui um sólido conhecimento científico, mesmo que fosse de base empírica. Esse conhecimento, sabemos também, são as bases das artes da África, que não são isoladas de outras esferas da vida social. Daí dizer-se que a *arte africana* é “funcional”, e isso se expressa também em suas formas e estilos, bem como na técnica e no material.

Então, é necessário admitir que – também na medicina e nas artes –, a *metalurgia do cobre* e a *fundição do ferro* são contribuições fundamentais do Negro à história e à cultura brasileira, e não apenas na agricultura, nas atividades ditas (apenas) de “subsistência”, nas artesanias e no “folclore”. E assim, os *estudos africanistas sobre o metal* podem certamente nos levar a uma melhor compreensão não somente de nossa tecnologia e nossa história, mas, sobretudo, do nosso próprio modo de pensar e de ser-estar no mundo, dentro do Brasil (cf. a propósito Mourão 1997).

Pensando nisso, e na interdisciplinaridade que deve orientar a abordagem de nosso acervo, vimos desenvolvendo junto à área de Etnologia Africana

do MAE-USP um estudo sistemático das peças de metal das coleções africanas e afro-brasileiras do seu acervo desde o ano de 2000, muito embora devamos lembrar aqui que esse trabalho foi engendrado no Museu por Mariano Carneiro da Cunha (MAE-USP) e continuado por Kabengele Munanga (FFLCH da USP), tendo este a propósito publicado um artigo que toca também no assunto central deste nosso estudo (Munanga 1989).

As pesquisas de agora são produto da dedicação de um grupo de trabalho (hoje em formalização sob o título de *Cultura material e arte africana*) que contou com o apoio do Projeto Bolsa-Trabalho da COSEAS, com a concessão de duas bolsas, de 2002 a 2004, e do CNPq, através do PIBIC, com duas bolsas bianuais para o desenvolvimento de planos de estudos entre 2002 e 2006.

Nos relatórios apresentados destacam-se a revisão da catalogação das peças estudadas e a elaboração de listas de peças por categoria, tema ou origem, dando conta do número de objetos repertoriados; de problemas de documentação; de

uma bibliografia de referência e da elaboração de um repertório exaustivo de fotografias desses objetos tomadas por Wagner Souza e Silva, planejadas não apenas com vista aos estudos em realização e um futuro catálogo, mas tendo em mente o emprego da *fotografia documental em museus* como expressão autônoma de significados e interpretações (cf. Souza e Silva 2004), trabalho que vai além de suas atribuições estritamente técnicas, ainda que rigorosamente situadas no âmbito da pesquisa e documentação científica pertinente ao MAE-USP, onde atua profissionalmente.

Diante dessa perspectiva, partilhada pelos dois autores, há naturalmente uma imposição devida à orientação científica que norteia este artigo, em concordância também com o projeto editorial em que se publica. E como a escrita, num artigo como este, serve mesmo para expor, justificar e explicar conteúdos e idéias, é preciso dizer que isso nos impele a articular fotografias, figuras de ilustrações adicionais e legendas (apenas algumas aparecerão sem elas e sem indicação no texto), apesar de acreditarmos na força viva das mensagens que as imagens transmitem antes que venhamos a transcrevê-las em forma de conhecimento escrito. Enfim, que a leitura do texto corresponda ao que as imagens também têm a dizer sobre o objeto de estudo que espelham.

5. O metal como referência na caracterização do tipo de objeto e da categoria etno-museológica em que se insere: o ferro de *ossaim* entre outras “ferramentas de orixás” do Acervo MAE-USP

O elenco de fotografias de que dispomos sobre o acervo se complementa com desenhos de peças primorosas, como os de Maria Akemi Takihi (Fig. 5), feitos como parte de seus estudos no Museu, quando de um levantamento das peças de ferro que fizemos na Reserva Técnica em julho de 2002 (essas peças permaneciam na Reserva até o momento em que este artigo foi finalizado, vindo desse levantamento as descrições sucintas apresentadas nas legendas das fotografias de peças do acervo aqui apresentadas, exceto de duas delas que excepcionalmente vão com autoria identificada).

O propósito desse levantamento foi o de remanejar peças ainda não estudadas e verificar dados cadastrais, preparando-as para pesquisa. Os resultados obtidos não incluem peças mostradas na sala da Exposição. Tratávamos de peças relativas a Exu (12 peças, entre elas quatro pares ou “casais” – cf. Fig. 6), Ogun (8 objetos), Oxossi (6 objetos), Oxumaré (duas peças formando um objeto apenas, o “par de ‘cobrinhas’ da Fotografia 4”) e Ossaim (7 objetos).

Protelvia 4 | 10 peças

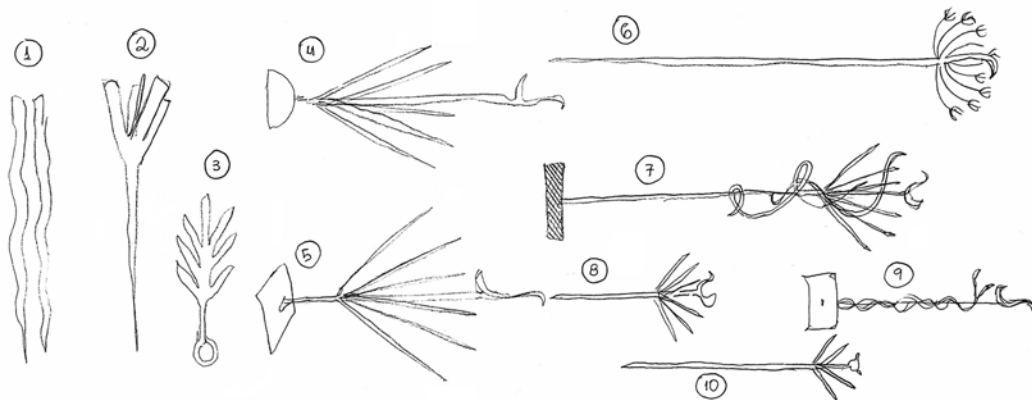


Fig. 5 – Registro gráfico de peças de ferro africanas e afro-brasileiras do Acervo MAE-USP. Esboço em desenho de uma série de ferros de *ossaim* do Acervo MAE-USP, sendo a primeira da esquerda para a direita, um par de “cobrinhas”, a única relacionada exclusivamente a Oxumaré presente nesse acervo. Desenho realizado em grafite, por Maria Akemi Takihi, 2002.

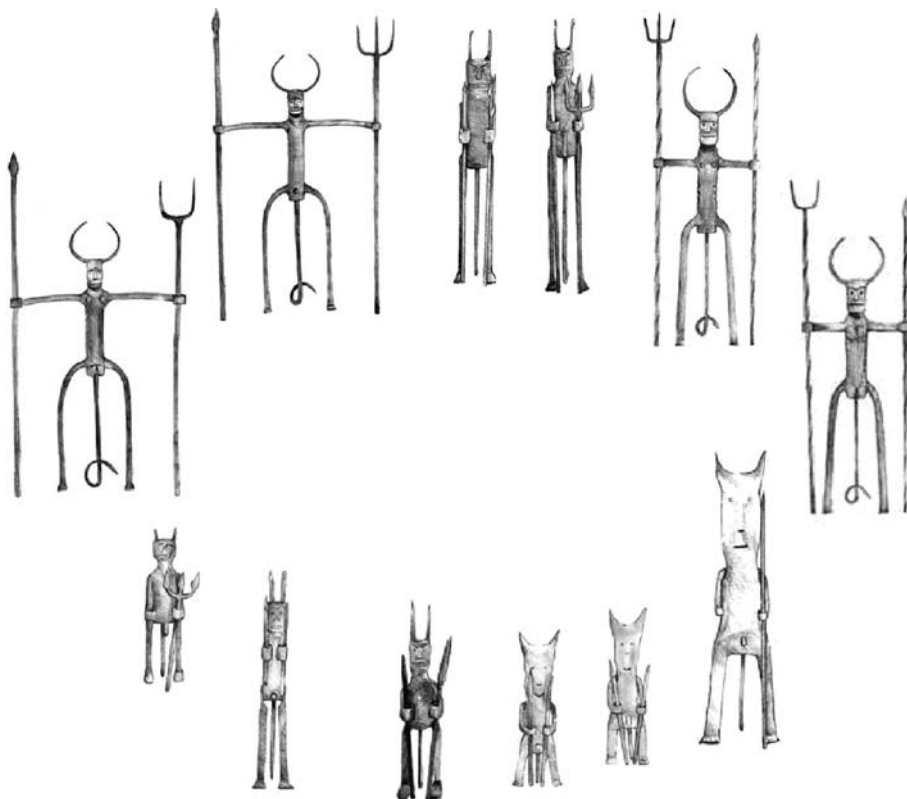


Fig. 6 – Série em círculo dos exus de ferro do acervo MAE-USP. Composição gráfica de M.H.L. Salum (Lisy), 2004. Desenhos realizados em grafite, por Maria Akemi Takihi, 2002.

Além dessas 34 peças de ferro africanas e afro-brasileiras levantadas na ocasião – todas de *estilos* ou *fontes de inspiração* jêje-nagô – havia mais peças aí não computadas, entre elas três outros *ferros de ossaim* com hastes divergentes. Destacamos para breve análise quatro dessas peças – que somadas às demais nos dão conta da existência de 45 “*ferramentas de orixás*” conservadas no MAE-USP –, sendo abaixo abordadas distribuídas em dois grupos distintos.

O primeiro desses grupos é constituído por peças de simbologia multiforme, que associam símbolos de Ogum (conjuntos de ferramentas agrárias e metalúrgicas) e de Oxossi (arco-flecha, chamado *ofá*), como, aliás, é o caso da primeira peça relativa a Ossaim apresentada na Fotografia 1 deste artigo (que associa aos símbolos de Ossaim os de Oxumaré).

Ver os *ofás* com “penca” de ferramentas do Acervo MAE-USP representados nos esboços da Fig. 7 (prancha da direita, nos 5, 6 e 7). O de nº 7,

aparece também na Fotografia 5, pela qual se visualiza melhor a peça: observamos sua estrutura na forma de um *arco e flecha* (rel. a Oxossi no ideário jêje-nagô), bem como os detalhes dos pendentis na barra horizontal em forma de ferramentas (rel. a Ogum nesse mesmo ideário). Este é mais um exemplo do aparecimento de elementos formais atribuídos a duas ou mais divindades em uma mesma peça da cultura material dos candomblés.

Embora não seja comum observar-se mescla de símbolos de orixás diferentes em peças de coleção africanas provenientes dos iorubá e dos jêjes (originárias da África), é bom que se lembre que ela advém da associação entre arquétipos e símbolos representados pelas entidades próprias do *culto de orixás* (e, sobretudo, da *mitologia dos orixás*), muito mais do que de um suposto “*sincretismo*” religioso (que existiu sim, mas apenas com relação ao cristianismo e como forma de resistência contra a repressão aos cultos afro-brasileiros nas primeiras décadas do século).

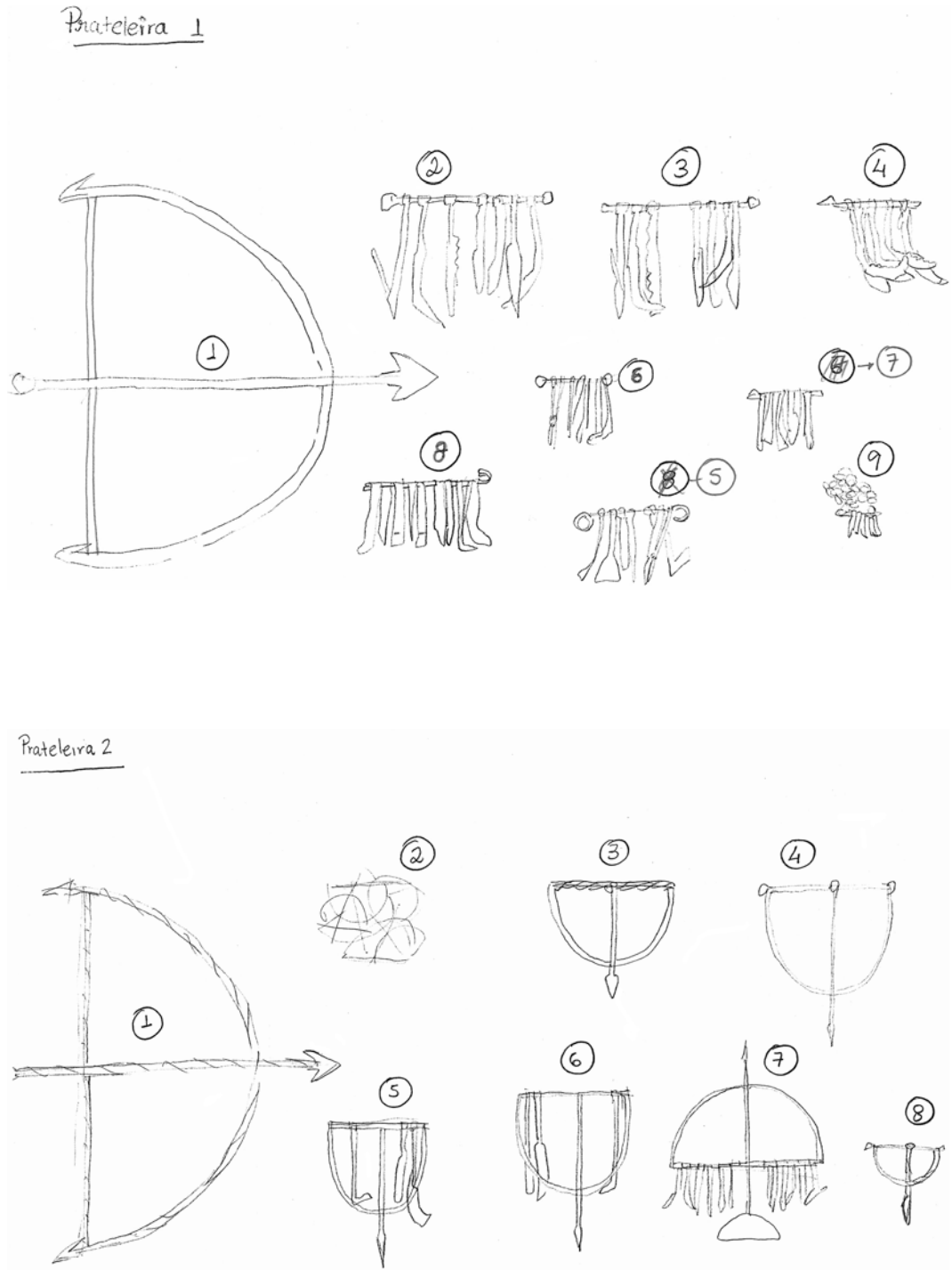


Fig. 7 – Registro gráfico de peças de ferro africanas e afro-brasileiras do Acervo MAE-USP. Nestas duas prateleiras concentram-se peças relativas a Ogum e a Oxossi do Acervo MAE-USP. Desenho realizado em grafite, por Maria Akemi Takih, 2002.



Fotografia 5 – Acervo MAE-USP. Sem nº Tombo. Doação de Renate Viertler ((FFLCH-USP), 2000. Descrição sumária: arco e flecha com ferramentas e base em forma de calota, 24,5 cm.

Desse modo, temos nesta peça da Fotografia 5 – que é brasileira, feita na Bahia nos anos 1950 –, uma expressão metafórica e metonímica originária do imaginário da África em seu sentido pleno, perpetuado pela memória coletiva no Brasil, e que não foi “inventada” entre nós: Oxossi é uma divindade da caça (na África e no Brasil) e Ogum, da metalurgia (embora, no Brasil, mais associado à agricultura).

Aliás, essa aparente diferença entre o “*ogun africano*” e o “*ogun brasileiro*” não deixa de ser sintomática, refletindo a primazia, na cultura ocidental, do ouro sobre o bronze, e deste sobre o ferro, e dos metais “amarelos” sobre os “brancos”, sobretudo o ferro. Pois o primeiro *ogun* é associado, na África tradicional, não apenas à metalurgia, mas à guerra também, que redonda na supremacia estrategista que se lhe atribui; o segundo, carregando consigo a memória da subjugação escravocrata da agricultura do Brasil colonial ou colonizado, é associado à força de trabalho na perspectiva do materialismo histórico, mas não à tecnologia tal como medida de força capitalista. A decolagem entre agricultura (técnicas “rudimentares” ou “de subsistência”) e metalurgia

(“tecnologia”), no entanto, se desfaz, tendo-se que, assim como a agricultura, a caça depende concretamente de produtos da metalurgia (sem conotação de valor ideológico nem cultural).

O que nos leva a pensar então que é a metalurgia que simbolicamente une e equipara a caça e a agricultura, ao mesmo tempo que também as qualidades exigidas dos especialistas que a dominam. E agora olhando para o contexto tradicional africano, as qualidades desses especialistas são equiparáveis no mais alto nível, sejam eles caçadores ou guerreiros: num caso e noutro, eles têm a astúcia e bravura de um Oxossi e a combatividade e impetuosidade de um Ogum. Isso pode explicar a presença simultânea dos símbolos desses dois orixás na peça da Fotografia 5.

A propósito, em comunicação recente, Juliana Ribeiro (cf. Ribeiro 2006) também argumentou: “O ferreiro possui as mesmas características do caçador”. Referia-se à acepção da figura do caçador de Balandier (1997: 102): “figura singular, submetida a dificuldades rituais específicas, ambígua em razão de sua convivência com as potências externas e com a morte (...), vindo de um país longínquo e desabitado onde as provas têm uma função iniciadora, que o capacitam à realização das façanhas e o elegem no momento de sua chegada (ou de seu retorno) entre os homens: ele se torna um artesão de uma ordem refeita e considerada superior”. Destacando o trecho em que Balandier diz que o caçador “percorre espaços não submetidos à lei humana”, ela acrescenta: “basta lembrar a dificuldade que um ferreiro encontra para achar novas minas quando estas se esgotam: ele precisa circular por espaços antes desconhecidos, confrontar desavenças, e superar dificuldades extra-humanas e por isso muitas vezes são aqueles que fundam novas comunidades”. Não é, portanto, sem razão que caçadores e ferreiros têm, sobretudo na África central, a autoridade e o prestígio [ambíguo] dos chefes e dos heróis (cf. De Heusch 1972).

De importância central nisto tudo, particularmente com relação aos elementos da cultura material de que tratamos aqui, e extremamente poético, é o que destaca Juliana Ribeiro do texto de Georges Balandier, e que aqui reescrevemos: “o caçador [tal qual o ferreiro] se torna um artesão de uma ordem refeita e considerada superior”. Isso nos faz lembrar, aqui, que os requisitos exigidos desse “caçador-ferreiro” onírico são os mesmos do

escultor da associação iorubana ogboni: que seja ancião, pois essa profissão é vedada aos jovens por ser associada à impotência e à perda de filhos, acreditando-se também que homens viris venham a distorcer a forma da imagem, um produto sagrado em si mesmo (cf. Ribeiro Jr. e Salum 2003).

É assim que reforçando seu caráter icônico e sagrado, o *ferro de “ogum-oxossi”*, ou de *“oxossi-ogum”*, pode ser compreendido metaforicamente como a prevalência dos arquétipos de Ogum e Oxossi na luta dos Homens pela perpetuação da existência concreta: embora segura pela barra do arco e pelas ferramentas nela enganchadas, sua haste central, em ponta de flecha e dirigida para o alto, está pronta para ser desprendida para um espaço de grandeza universal – como a haste de Ossaim.

Passamos ao segundo grupo de peças de ferro entre as levantadas na Reserva Técnica do MAE-USP naquele julho de 2002: é composto por três exemplares que nos exigiu, na época, pensar melhor em como melhor classificá-los.

O primeiro deles estava identificado como “de Exu” (Fotografia 6). Trata-se de uma peça constituída de sete hastes, não como as de Ossaim que vimos, pois ela é bidimensional. Mas tem hastes em formato de folhas! Sua estrutura, no entanto, faz lembrar a lança do “Exu Sete Caminhos” do

acervo do Instituto de Estudos Brasileiros-IEB da USP (Fotografia 7). Esta por sua vez é associada por Marianno Carneiro da Cunha à já bem conhecida estatueta de madeira tida como “de exu” da Coleção Arthur Ramos (Fig. 8). Carneiro da Cunha (1983: 1009-1010) lembra que Arthur Ramos considera ser a cabeleira dessa estatueta uma espécie de penacho: “a cabeleira é coberta com um capacete arrematado com uma espécie de penacho que ainda aumenta a figura no sentido longitudinal”, diz Ramos (1949: 202). Marianno acrescenta: “tende a bifurcar-se (...) começa a dividir-se em duas partes indicando a forma que assumirá em seguida: do penacho partirão as penas e brotarão os chifres” – aqui esse estudioso estava concentrado em traçar “as etapas evolutivas da estatuária de Exu no Brasil” (Carneiro da Cunha 1983: 1008-1013). Como observou Arthur Ramos, a figuração no alto do crânio dessa estatueta tem “a mesma estilização” das figuras [humanas e de madeira] relativas a Exu da Nigéria, e, como elas, é de madeira. Observemos também que possui duas cabaças uma em cada mão, o que caracteriza bem a iconologia de exu. Mas não pudemos deixar de pensar na tendência de esse “penacho” dividir-se em sete partes *indicando que dele partiriam sete galhos de onde brotariam folhas...*



Fotografia 6 – Acervo MAE-USP. Sem nº Tombo. Antiga Coleção Museu Paulista. Descrição sumária: Haste com sete pontas em forma de flechas ou folhas, 25 cm.



Fotografia 7 – “Exu sete caminhos”, altura da figura humana que o compõe: c. 26 cm. Acervo IEB-USP. ©Instituto de Estudos Brasileiros da USP.



Fig. 8 – “Estatueta de exu”, madeira, 29 cm. Coleção Arthur Ramos, Casa José de Alencar/UFCe. Reprodução da figura de no. 11 publicada em Ramos 1949: 197, tratada em Photoshop por M.H.L. Salum (Lisy), 2006.



Fotografias 8 – Acervo MAE-USP. Sem nº Tombo. Antiga Coleção Museu Paulista. Descrição sumária: Haste com cinco prolongamentos cilíndricos divergentes, 34 cm.

O segundo exemplar desse grupo (Fotografias 8) manteve-se sem identificação até que, recentemente, comparando-o com um objeto semelhante publicado em Thompson (1984: 46, pr. 27), vimos tratar-se de um *ferro de ossaim*. As “hastes” que compõem esta peça – de forma e técnicas rudimentares – divergem do eixo central a partir de um único ponto, como ocorre com as “ferramentas” relativas a Ossaim, mas parecem plaquetas enroladas, e são cinco apenas, roliças e ocas. É, de fato, atípica, merecendo estudos futuros. De acordo com Amaral (2000), poderia proceder de antigos cultos afro-brasileiros do interior do estado de São Paulo.

O terceiro exemplar, finalmente, é uma simples flecha de cerca de 60 cm. Diante dela, ouvimos recentemente de um iniciado: “Aquele flecha já vi em uma das mãos de *Omulu Jagum*, um Omulu ou Obaluaí guerreiro, terrível e amendrontador como diz Carybé” (depoimento verbal de José Carmo, que vem desenvolvendo seus estudos sobre arte africana no MAE, filho de Oxaguiam do *Axé Lóia*, Salvador). Quis dizer com isso que essa flecha avulsa do Acervo

MAE-USP poderia ser um adereço de mão (ou ferramenta) de *um-Omolu-com-a-qualidade-de-um-guerreiro* de uma pessoa afilhada dessa divindade jêje-nagô (quando a incorpora), cuja insígnia mais conhecida é de palha (chamada *xaxará*), que carrega na outra mão. Era tido anteriormente como parte de um objeto perdido, o que é corrente em coleções etnológicas com a mesma frequência que nas arqueológicas, tal como uma das lanças de um *exu-de-ferro* como os da Fig. 6.

As considerações que aqui se apresentaram sobre essas peças também podem ilustrar os problemas que emergem diante da pesquisa de acervos, que não deixa de determinar constante articulação de dados documentais e contextuais no estudo de coleções, e, também, a confrontação de casos de uma dada realidade sócio-cultural com os universais, sobre os quais as tipologias classificatórias são historicamente construídas. Sendo isso o que move as atividades desenvolvidas pelo GT instituído junto à área de Etnologia Africana do MAE-USP, passamos no item que se segue à discriminação daquelas que se reportam ao metal.

6. O metal como referência na caracterização do tipo de objeto e da categoria etno-museológica em que se insere: síntese de resultados da produção acadêmica realizada no MAE-USP

Apresentamos agora, por itens, o trabalho que vem sendo realizado, desde o ano 2000, como produção acadêmica da área de Etnologia Africana da Divisão Científica do MAE-USP, com o empenho de estagiários, particularmente dos então graduandos nos departamentos de História, Filosofia, Antropologia e Artes Plásticas, da FFLCH e ECA da USP: respectivamente, Ademir Ribeiro Junior, Renato de Araújo Jr., Lucia Harumi Borba Chirinos, além de Maria Akemi Takihi, citada mais acima.

1) *Ensaio tipológico das imagens de exu no Brasil*. Desenvolvido por Maria Akemi Takihi. Seu objetivo foi levantar e estudar as peças antropomórficas relativas a Exu de procedência brasileira do acervo MAE-USP (como o *ferro de ossaim*, elas são também confeccionadas no ferro, diferentemente do *exu africano*, que, aliás, está apenas no imaginário das culturas em torno dos fon e dos iorubá). Com dedicação ao estudo, exímia observadora e artista que é, Maria Akemi fez valer o desenho como instrumento essencial para a análise e interpretação de imagens.

2) *Arte e oralidade entre os ashanti: classificação e interpretação dos pesos de ouro*. Formulado por Lucia Harumi Borba Chirinos, o estudo de peças relativas ao antigo comércio do ouro do *Reino do Ashanti* (séculos XVIII-XIX) abarcou temas das culturas *akan* (Costa do Marfim e Gana), que se espelham em tipos de objetos particulares constantes neste título do seu artigo (cf. Borba 2003). Seu trabalho final pode ser considerado como um esboço de catálogo dessas peças, destacando-se nele a elaboração de um glossário de temas e conceitos, de um “dicionário iconográfico” e de uma lista de termos vernaculares concernentes ao assunto pesquisado.

3) *As jóias africanas do acervo do MAE-USP e o problema de classificação*. Este projeto teve como título inicial “Estudo das jóias africanas do acervo MAE-USP: uma proposta de classificação e análise” (cf. Silva 2005). No levantamento de cerca de 600 peças do acervo, Renato Araújo da Silva fez sucessivas revisões classificatórias dessa categoria de objeto do nosso acervo de jóias e adornos corporais africanos. O exame individuali-

zado das peças permitiu a elaboração de uma base de dados dessa categoria, antes inexistente entre nós, e que dá conta da importância desse patrimônio que o MAE-USP conserva, agora disponível para outras pesquisas.

4) *Tipologia da coleção de bronzes Ògbóni do MAE*. Esta pesquisa teve como anteprojeto “A metalurgia africana”, que foi renomeado na medida em que Ademir Ribeiro Jr. revia seu objeto de estudo e sua abordagem, passando a ser “*Escultura ogboni: identificação e classificação da coleção do MAE*” (cf. Ribeiro Jr. 2003, 2004 e 2005). Em 2003 publicou, nesta Revista, um artigo sobre o objeto mais característico dessa associação iorubana *ogboni*, o *edan*, assunto inédito no Brasil e raro na literatura especializada (cf. Ribeiro Jr. e Salum 2003). Em seu relatório final, apresentou a proposta de um catálogo dessa coleção, em preparo para uma publicação.

Quanto à coleção de objetos *de bronze* da associação *ogboni* cabe ainda notar que é ela um dos mais importantes conjuntos de peças de todo acervo do MAE-USP. Constituído de objetos de ligas metálicas de cobre fundidos pela chamada “técnica da cera perdida”, esse conjunto reflete o mesmo alto grau de elaboração formal e técnica atribuído à *arte de Ifé* ou à *de Benin* (cujos territórios se encontram hoje na atual Nigéria) podendo-se até inferir uma relação dela com esta última. Sua beleza artística chamou a atenção de estudiosos de outras áreas de conhecimento, tendo sido objeto de pesquisa interdisciplinar e inter-institucional, relativa a aspectos físico-químicos do material de que se constitui com vistas aos cuidados que demanda sua conservação (cf. Lima *et al*, 2002).

Mais importante do que isso para nós, neste artigo, é considerar a potencialidade de pesquisa que desperta esta coleção *ogboni* do MAE, para a reflexão antropológica, arqueológica e histórica sobre uma realidade brasileira: é conhecida uma produção material similar tida como brasileira em outras coleções museológicas pelo Brasil a fora, e, na literatura especializada, menções sobre a existência, na Bahia, da própria associação *ogboni* no início do século XIX, sem que o assunto tenha ainda sido devidamente pesquisado com profundidade. Assim é que o foco da pesquisa de mestrado de Ademir Ribeiro Jr. extrapola a essência material e tecnológica de seu objeto, articulando outros métodos de investigação, com a pesquisa intitulada

“*Onílê e Ìyàmi*, as grandes mães ancestrais iorubás – estudo de seu imaginário no Brasil pela abordagem da cultura material e da tradição oral”. Nesse título, *onilé* (em grafia aportuguesada) faz referência a uma entidade iorubana, a “Terra” (*ilê*, ior.), dando nome a uma das categorias dos bronzes *ogboni*; e, *íá mi* [oxorongá], à *associação gueledê*, ou gueledé, de que se originam várias máscaras do acervo do MAE (cf. Salum 1997: 81-82 e 1999: 168-170). Pois não são as *Iá Mi* aquelas que são justamente as mães-feiticeiras relacionadas ao pássaro de Ossaim?

Como se vê, essa produção abrange pesquisas sobre joalheria de uso tradicional na África e sobre a cultura material do importante complexo *akan*, focada no comércio do ouro da África ocidental, de modo que toca em estudos relativos também à região setentrional do continente com a qual o Islã mantém relações seculares, além de tratar de aspectos tecnológicos, históricos e culturais de grandes centros de metalurgia africana, renomados por estudos consagrados (Eyo e Willett 1980; Willett 1967; cf. também a “lista vermelha”, de bens protegidos, em ICOM 2006), e de aspectos religiosos e artísticos que tanto marcam a cultura afro-brasileira.

Então é chegada a hora de estabelecer o discernimento necessário, pois sabemos ser tendência geral atribuir-se valorização positiva aos povos africanos, ou a sua história, que se destacam pela tecnologia do bronze em detrimento da grande maioria dos outros, cuja produção conhecida é de ferro ou de outro material (cf. Laude 1966 e Mabintch 1981). Apesar da importância das pesquisas sobre a tecnologia do bronze (Dark 1973; cf. também outras de grande tradição e complexidade, como as arquitetônicas e arqueológicas em Cornevin 1998), esse tipo de conhecimento é vulgarizado, equivocadamente, como a sinalização imprescindível de uma solidez sócio-política, hierárquica e hegemônica, que se opõe ao reconhecimento da sabedoria e profundidade de pensamento de outras culturas, outros povos e sociedades da África que desenvolvem também técnicas consideradas menores, “cotidianas” ou “artesanais”.

Este artigo não tem como objetivo específico ponderar sobre os princípios teóricos e conceituais adequados para a formulação de tipologias classificatórias, ainda que isso seja imperativo no estudo de coleções em laboratório, como também

na abordagem direta da cultura material em campo sócio-cultural. E, assim, sobre isso e considerando as especificidades do objeto aqui em foco, indicamos a leitura de Amaral (2000), Salum (1997), além das diversas publicações de Raul Lody (cf. em Lody 1997).

7. Da incoerente primazia dada aos bronzes sobre os ferros: uma palavra sobre a metalurgia e a arte africana diante da Etnologia, da Arqueologia e da História da Arte, e, uma retomada do mito

Prosseguindo no que dizíamos, é preciso relativizar o emprego do metal “não-amarelo” com que se fabrica a *ferramenta* de Ossaim, e a de outros orixás, sob risco de sobrepor uma abordagem ideológica da produção material de que tratamos aqui à metodologia que, de fato, deve ser adotada. Ou seja: é necessário que se considere as especificidades sócio-culturais daqueles que pioneiramente idealizam, fabricam e dão significado e uso a ela, considerando também que ela tem, sempre, caráter estético-iconológico-artístico sem que precisemos acatar como princípio a clássica dicotomia *belo-bonito*, que aliás é muito bem discutida, no que respeita à arte e à estética africana, por Rogé Somé (1994).

Assim, esse metal “preto” – a cor que ganha o ferro no ar, no tempo... pelo *uso* (muitas vezes, antes de sua destinação final, reforçado pelo esmalte de base com que é pintado) – é o que, na verdade, inspira celebração no *processo da forja*: em diferentes sociedades da África, assim como no Brasil, nas serralherias que produzem material para candomblé, celebra-se a “gestação” do produto antes mesmo que ele “venha à luz”, ganhe forma e seja “batizado” – uma celebração prestigiosa cuja condução é conferida aos sábios, e aos mais velhos como já dissemos atrás.

Desnecessário seria aqui lembrar dos estudiosos sobre o assunto como Lema Gwete (1991), ou Amadou Hampaté-Bâ, citado com toda propriedade por M. Corina Rocha quando ela se refere aos atributos do herói fundador Tshibinda Ilunga no ensaio que nos traz neste número da *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*. Mas, tomando o especialista no lugar da especialidade, valho-me das palavras dessa pesquisadora para enfatizar a pungência filosófica e cosmogônica

desse procedimento técnico: “o ferreiro forja armas mortais, mas também cria os instrumentos capazes de revolver a terra e torná-la prolífica”.

A celebração da forja na Lunda ali descrita é, portanto, tão intensa como é também a que se devota a Ossaim ao celebrar, nos ritos, seu símbolo e a ele próprio: *Euê ô!* (Verger em Carybé 1976: 328), *Ewê Ô!*, “Oh! As folhas!” (Verger 1981:123). E Ossaim alerta: *Euê uassá!*, “as folhas funcionam!” (Prandi 2001: 153-154), quando, no mito, enfrentando o poder de Xangô, ele ordena às folhas que voltem, enquanto o furacão-gerado-pelo-vento-que-lansã- “soltou” tentava arrastá-las para o palácio desse *obá*, chefe todo-poderoso de Oió, justo, mas enfurecido, deus do trovão que é.

Ossaim ordena às folhas que voltem. Chamando-as de volta para si, elas acederam. E, passando a dominar a força do furacão (energia deve ter sido preciso), voltaram para suas matas. As que não voltaram perderam o *axé*, perderam o poder de cura. Xangô, divindade da justiça, compreendeu: o poder das folhas devia ser exclusivo de Ossaim. Mas, neste mito, Ossaim se redime dando ele mesmo uma folha, ou um *euê*, para cada orixá. Confira este mito em sua forma integral, e literal, em Prandi (2001: 153-154), observando-se que, de acordo com Lévi-Strauss 1975 (cf. também Backès-Clément 1971), ele seria uma versão do mito – de Ossaim, ou das folhas, da medicina, e por aí vai. Nessa perspectiva, o “mito cubano” que reinterpretemos no início do artigo é uma outra versão deste mesmo mito.

8. Reflexões sobre o imaginário trazido por Ossaim e por vários outros orixás: sua inserção na dinâmica da vida espiritual e concreta

Agora, voltando ao conteúdo simbólico da metalurgia, lembremos que a forja, lugar e processo pelo qual o minério “vira” *ferro*, *propicia* o processo da fundição. Pois a forja faz parte de um contexto mais abrangente, aquele que fornece as ferramentas para a fundição do bronze (e para a escultura da madeira também), daí se vendo que o respeito pelas transformações alquímicas tem uma severa anterioridade ontológica, quaisquer que sejam as aspirações que venham a despertar certos tipos de metal sobre outros, sejam essas aspirações práticas, ostentativas ou rituais. Assim, que possamos nos religar à essência do *ferro de*

ossaim, aqui ausente em sua forma material, mas presente em sua imagem desdobrada. Claro que imagens gráficas impressas não substituem, por si mesmas, a experiência do olhar direto, nem a vivência espiritual requerida para isso, mas o *ferro de ossaim* é, como qualquer objeto ou fenômeno existente, aquilo que podemos perceber dele.

Presente concretamente diante de nós, ou ausente, este objeto pode então *vir-a-ser*, através da sua fotografia, a *imagem* que visualizamos e idealizamos dele, que a nós se *desvela* (cf. Critelli 1996: 70). Por causa disso, ficamos também obrigados a sustentar sua densidade num processo de aceitação, reconhecimento e deferência (como num ritual), pois sua imagem é algo “que contém ou amplifica o símbolo, sendo [a definição de imagem] o contexto em que este [o símbolo] se insere, seja pessoal ou coletivo” (assim Samuels *et al.* 1988: 95-98 tenta sintetizar a *definição de imagem* desenvolvida por Jung).

E o pássaro, este único pássaro da maioria dos ferros de Ossaim, nos relembra uma frase do trecho de Verger enfocado no início deste artigo, lá omitida e citada aqui, agora: “*Qsanyin* é companheiro constante de *Ifá*” (cf. Verger 2000: 227-228). E quando no *ferro de ossaim* há mais dezesseis pássaros, então! – A proliferação de pássaros enquanto motivo decorativo, como se viu na peça das Fotografias 3, remete a um tempo muito antigo quando Ossaim era “mágico dos deuses”, fazendo milagres com um, depois dois, e três, até 16 “cabeças”, ou pássaros! Afora sua ligação com as *Iá Mi*, além de *Ifá*, este depoimento colhido em campo afro-americano por Thompson (1983: 44-45) leva-nos a perguntar: quem é aquele que intercede para que transformações, como esses “milagres”, ocorram?

Estaria aí a razão de haver pontas de flecha nas hastes do *ferro de ossaim*? – Pois elas caracterizam também, como vimos, a *ferramenta de oxossi* (o *ofá*), e Oxossi é tido como irmão caçador de Ossaim, que, como ele, tem o domínio das matas e do território. Com isso, associam-se, ambos, a Onilé, e em decorrência a Aié, que “representa todo o universo material”, usando a acepção que Ademir Ribeiro Junior adota em seus estudos sobre a associação Ogboni. Pois Onilé é interpretado por Prandi (2005: 112), como “o planeta”, “o mundo em que vivemos” e respondendo pelas “preocupações ecológicas”: claro que estas preocupações, abarcadas pela simbologia e



pelo arquétipo de Ossaim (apesar de sua natureza “egoísta”, ou “controladora”, de quem quer pra si o poder das folhas), correspondem a aspirações de *equilíbrio e harmonia*.

Este propósito, *holístico*, implica na dinâmica da vida, que vai de par com as transformações (ou com os “milagres”), além da cura. E, para que ocorram as transformações, há de haver uma *mediação*. Dita a filosofia *jêje-nagô* que a mediação é feita por Exu ou Elegbá (denominação *jêje*), desde que se institua, no contato com o divino, obrigatória deferência, em primeiro lugar a ele. Ora, a cultura material relativa a Exu não prescinde das *hastes de ferro* e, no mais das vezes, *com as pontas em flecha*.

Seriam uma referência a Exu as pontas de flecha nas hastes da *ferramenta* de Ossaim? Diz Thompson (1983: 42): “Cada orixá é servido por suas próprias ervas sagradas, tomadas com a permissão de Ossaim, e cada entidade é acompanhada por sua ou seu Exu, fonte de poder e vitalidade individual”. A relação entre Ossaim e Exu vem desde o mito em que, relata Thompson, Exu intercedeu pelos adivinhos que não tinham de onde tirar sustento dado que as folhas estavam sob domínio de Ossaim. Exu fez cair as pedras da casa de Ossaim, causa de sua mutilação.

9. Últimas observações sobre pássaros, pontas de flechas, folhas – até guarda-chuvas e bromélias –, ou, a hierofania de uma aparente simbiose em parafernália materiais

Assim como as duas cobras presentes no *ferro de ossaim* aqui analisado, e outras associações de símbolos de orixás diferentes, poderia nos intrigar a presença de um determinado “ferro” em um “assentamento de exu” em uma fotografia publicada em *Negros Bantus*, por Edison Carneiro (1937), reproduzida na Fig. 9.

Primeiro, vejamos: a cena dessa fotografia é um “assentamento de exu” – altar e lugar de culto, onde se concentram os elementos da cultura material, com oferendas colocadas sobre eles, ao seu lado e no seu interior (inclusive ervas, folhas e sementes), próprios das entidades do panteão dos candomblés e das umbandas em geral. Ou seja, neste caso, trata-se de “um altar e lugar de culto de Exu”, e, de fato, parece mesmo que tudo lá é *Exu*, com suas formas materiais tão diversificadas, sendo



Fig. 9 – Fotografia do “Interior de um ‘assento’ de Êxú (...)”, a. 1937, publicada por Edison Carneiro em *Negros bantus*. ©Carneiro 1937: Fig. 6.

bem diferente do “altar” de Ossaim da fotografia de Pierre Verger, reproduzida com outra “releitura artística” da Lily Caporali que apresentamos neste artigo como ilustração (Fig. 10).

Mas, apesar de já termos deparado atrás, diante de formas de *ferros* ou de “cabeleiras”, com a recorrência do número *sete* em algumas representações morfológicas dos símbolos de Exu e de Ossaim, é impossível escapar à atenção de quem quer que seja o *ferro* de sete pontas à esquerda desta fotografia de Edison Carneiro (pelo menos,



Fig. 10 – Interpretação gráfico-pictórica da fotografia de Pierre Verger indexada como PV27388, em FPV 2006 (seção “Fototeca”). Fotografia tomada em candomblé, em São Caetano, 1946. ©FPV 2006. Imagem resultante da fotografia original trabalhada em Photoshop, por Maria Luiza Salum Caporali, 2006.

não escapa à atenção de quem tem, como neste artigo estamos tendo, o *ferro de ossaim* como referência). O que nos obriga, como investigadores do problema, ainda que provisoriamente, perguntar: ele não seria de Ossaim, mesmo estando num assentamento de Exu?

O *ferro de ossaim*, apesar de sua tridimensionalidade, e quando visto com planos achatados é semelhante à ferramenta de sete pontas atribuída a Exu, como a do “exu de ferro” do IEB, e como também a pequena peça do acervo do MAE já analisadas. E, no caso dessa pecinha (cf. de novo na Fotografia 6), vêm-se mais distintamente hastes com recorte *em folha de árvore* e não propriamente *em flecha*. E são em flechas a maioria das pontas dos metais relativos a exu que se conhece. Talvez seja mesmo, ao contrário do que foi classificada anteriormente, uma ferramenta de *ossaim* e não de Exu.

Roger Bastide (1958: 149-162) não vê ligação de Exu com Ossaim querendo contradizer Arthur Ramos, que, segundo ele, confundiu os signos relativos a um e a outro. Considera como grande diferença o fato de os ferros de Exu terminarem em pontas, indicando os “sete caminhos do reino”. Na mitologia consta que foi uma flechada de Oxossi que abateu o abutre-feiticeiro.

No caso de Ossaim, são apenas seis lanças, já que a sétima, central, termina em um pássaro. Bastide admite apenas que esses símbolos são semelhantes. Podemos nos perguntar que definição é essa diante não apenas da pequena peça do acervo do MAE – um “exu” que bem poderia ser um “ossaim” –, mas também diante de uma outra peça do acervo que não havia sido observada no levantamento que havíamos feito em 2002, cf mencionado no item 5, peça esta que seria “de *ossaim*” de 16 hastes (como o da Fotografia 3), “do-tempo-em-que-Ossaim-era- ‘mágico dos deuses’, ou, um mediador, como exu é) mas que tem muito “de ogum” (Fotografia 9).

Abrimos aqui um pequeno parêntese para dizer que essa peça representada na Fotografia 9 pode ser considerada um *ferro-de-Ossaim-engalhado-com-ferramentas-de-Ogum*, tendo-se suas hastes como extensão das ferramentas que perfazem suas pontas, já que dispostas num “leque”, como são as hastes do símbolo de Ossaim. Observa-se também que no símbolo de Ogum, as ferramentas são encaixadas por uma argola, e dispostas, não em várias hastes, mas em apenas uma única barra horizontal, de modo



Fotografia 9 – Acervo MAE-USP. Antiga Coleção Museu Paulista, c. 100 cm. Detalhe da peça. Descrição sumária: Haste com dezesseis prolongamentos divergentes que terminam em forma de ferramentas agrárias ou de forja e fundição.

que poder-se-ia dizer também que essa peça tratasse de uma “*penca*”-de-Ogum-montada-na-estrutura-de-um-ferro-de-Ossaim”.

Com isso, assumimos a insinuação da presença do imaginário de exu no *ferro de ossaim*, o que até agora apenas esboçamos, dizendo que não seria admissível, no entanto, entrar no que diz Bastide sobre a possível relação entre Exu e Ossaim: “às vezes Exu se ocupa também de folhas, isso se não fosse para fazer mau uso delas” (Bastide 1958: 159).

Mas ficamos ainda na busca de explicação para o fato de algumas ferramentas de Exu apresentarem essas “sete pontas” que a maioria das de Ossaim apresenta. Algo, porém, começa a se tornar claro quando lembramos da importância da consagração que os objetos africanos e afro-brasileiros precisam receber – consagração esta como que exigida *por eles mesmos* com a finalidade de tornarem-se

“ativados” ou de serem *imbuídos de eficácia*. Porque é a consagração, pelos ritos, que importa num objeto dessa natureza, explicando, de certo modo, haver no contexto religioso configurações formais diferentes para um só tema ou divindade.

Em Thompson (1983: 42-51), o leitor terá exemplos entrecruzados da existência de fundamentos e formas do imaginário representadas nos emblemas e símbolos de entidades diferentes que figuram juntas num mesmo objeto ou num mesmo lugar de culto. Ali como em outros autores veremos que, em alguns casos, essa associação de formas num mesmo espaço funda-se em mitos originais. E diga-se, também, que Robert Farris Thompson trata seus fartos exemplos, que são, na maioria, objetos afro-americanos de referência em coleções e museus de toda parte, inclusive do Brasil. E o faz lançando mão de todos os recursos de coleta e registro da tradição oral, ali, da África, para as Américas, para onde foi transportada através da memória coletiva, e, dinamizada no decorrer do tempo, de Cuba bem como do Brasil, e do Brasil para a África, como se tem em *Fluxo e Refluxo* de Verger (1987).

É bom que se diga, agora, que, em todos os exemplos conhecidos, os ferros e ferramentas de Ossaim são, por vezes, formas renovadas, mas veiculam os significados que lhes dão expressão própria, arraigados na tradição. São formas derivadas da “original”: a forma mais antiga de que se tem conhecimento é a de um único pássaro normalmente sobre um disco – uma chapa cortada em círculo que recobre um “recipiente cônico invertido” – às vezes um sino – sob o qual pode aparecer bem fechada, em concha, o invólucro de uma semente. Será que em germinação?

Pois essa forma, do *ferro de ossaim* e do *asen* (Fotografias 10 e 11), segundo Thompson (1983: 45), dura desde 1659 ou mesmo antes, e muitas “árvores” têm nascido dela até nossos dias, nem sempre com folhagens mas com um pássaro assentado, certamente – um pássaro genérico que juntando as características particulares de todas as espécies é, além de conselheiro de Ossaim, também aquele dos segredos da cosmogonia nagô, de Iá Mi, de Ifá e dos “buzios”, e do que está depositado de Orun, de todos os cantos, em todos os Seres (cf. Fig. 11).



Fotografias 10 – Acervo MAE-USP, N° Tombo 77/d.3.54, >150 cm. Descrição sumária: “altar funerário portátil (*assen*), ferro, Daomé” (descrição elaborada por Marianno Carneiro da Cunha, a. 1980).



Fotografias 11 – Acervo MAE-USP, N° Tombo 77/d.3.57, >150 cm. Descrição sumária: “altar funerário portátil (*assen*), ferro, Daomé” (descrição elaborada por Marianno Carneiro da Cunha, a. 1980).

Finalmente, retomamos a associação de um pássaro também com as Iá Mi [Oxorongá] – “feiticeiras”, “mães ancestrais” (Prandi 2001: 566) – o que pode causar, aos olhos não iniciados, muita estranheza. Tem-se que esse pássaro das Iá Mi é da família dos abutres. Pois um comedor de vísceras não seria um bicho que contradiz a imagem visual de um pássaro de metal assim delicado e benfazejo? Vejamos então o arquétipo que Verger (1981: 124) traça de Ossaim: “(...) [é o daquelas pessoas] cujos julgamentos sobre os homens e as coisas são menos fundados sobre noções de bem e de mal do que sobre as de eficiência”. À parte as impressões funestas que se tem sobre as aves de rapina, fazemos uso das palavras de M. Corina Rocha a seu respeito: “(...) apesar de os abutres serem aves de rapina, como os urubus, parece que alguns só se alimentam de seres mortos. (...) [Mas] essas aves têm um grande senso de fidelidade a seus pares (...) os corvos são altamente inteligentes. Não à toa associados às feiticeiras. (...) são mal falados e tomados mais pela visão maniqueísta...” (depoimento escrito informal).

Como já dissemos, o pássaro está ligado à magia... à transformação, à comunicação entre homens e às forças propiciatórias para o equilíbrio social, ambiental e biológico.

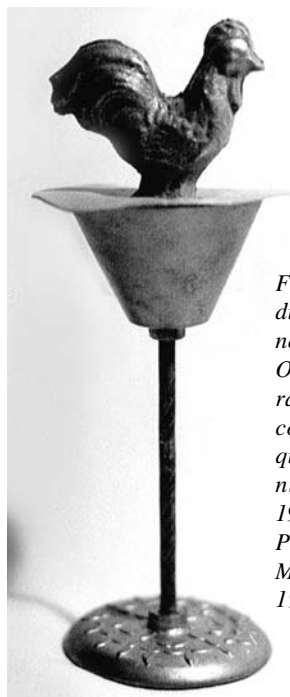


Fig. 11 – Asen individual “Ibá Ori”(?), sem necessária relação com Ossaim, apesar da figura do pássaro, mas sim com o orixá daquele a quem se destina. Proveniente de Cuba, 1981-1982. Coleção Reginaldo Prandi. Fotografia de M. H. L. Salum (Lisy), 1987-1988.

Entre os Bakongo da África central (de cultura bantu), há uma árvore cujo nome vernacular, *m’fuma* é correlacionável ao título honorífico recebido pelo chefe político instituído, *mfumu*. Mas a árvore, *Ceiba pentandra* (“árvore-da-seda”, “samaúma”) é considerada um antro de feiticeiros: *fumana* quer dizer, em língua local, “conspirar” – pois tem-se que os abutres se penduram nessa árvore (Salum 1996: 253-254). Um contra-exemplo que nos vem também da África central é o ficus: da mesma forma que os Bakongo, os Bateke consideravam o *Ficus ssp.*, chamado *nsanda* entre eles, o coração da aldeia, embaixo do qual se colocavam os “fetiches”, sendo seu tronco o suporte dos espíritos protetores da aldeia. Símbolo de prosperidade, os pássaros nele constroem ninhos em abundância (informação verbal de Roger Dechamps obtidas junto a Lema Gwete). Reunir ou conspirar são jogos de dirigir e subverter que levam à mesma aspiração: a da ordem e do equilíbrio (cf. Salum 1996).

10. Observações finais

Quando da última leitura que fez antes do envio deste texto para publicação, M. Corina Rocha escreveu: “Viajei nos pássaros de ferro, no abutre (...) lembrei de um longo texto em prosa poética de Ted Hugues chamado Homem de Ferro, em que um pássaro de asas incomensuráveis torna a terra sombria e só o homem de ferro será capaz de ‘restituir-nos a glória, mudando como um deus o curso da história’...”.

Às relações aqui estabelecidas entre “ferro de ossaim” e “ferro de exu”, e, entre medicina e metalurgia, somamos a última *imagem* exposta neste texto levando em consideração a pesquisa de mestrado que Juliana Ribeiro desenvolve junto ao PPG em História Social (FFLCH da USP). Ali se trata dos ferreiros da África central no século 19, com base nos relatos de viajantes que percorreram a África central, e analisa-se o tema da metalurgia com vistas à identidade sócio-cultural desses especialistas e a sua importância para o equilíbrio coletivo das culturas enfocadas. Seu título: “Homens de ferro”.

E, finalmente, devemos reiterar que, com esse último projeto de pesquisa sobre a “arte do metal” e os demais comentados, vê-se dia-a-dia engrandecida a produção científico-acadêmica entre nós, na USP, produção esta não apenas relativa ao conhecimento e ensino do “modo de ser

e estar” africano, mas do profícuo “modo de pensar, e fazer, e sentir, e relacionar-se”. Que ela seja conduzida cada vez mais por uma orientação interdisciplinar devida diante da dialética que permeia as relações Brasil-África-Brasil. Assim sendo, desde que tomando como princípio as especificidades sociais, históricas, culturais e tecnológicas, todas essas pesquisas (que vão além dos projetos dos estudantes do MAE-USP aqui comentados e que vêm sendo produzidos dentro da USP, e noutras instituições no Brasil), haverão de não renegar a dimensão universal, e, portanto, humana das culturas, seus espaços e períodos de existência em foco.

É isso o que nos faz lembrar de nossa pequenez diante de forças maiores, que vão além de nossa suposta sabedoria – o que, em compensação nos liberta das ideologias. Isso também nos leva à necessária preocupação em como nos aprofundar mais nos meios que devemos adotar para incrementar, intensivamente, os estudos africanistas no Brasil.

Tentando reverter na vida concreta tudo o que aqui se expõe, isso nos permitirá, *oxalá*, fazer deles um instrumento efetivo para a constante reafirmação

da identidade cultural dos brasileiros com a África e os africanos, a fim de que, até onde nos for permitido, alcancemos neles nosso próprio Ser, de acordo com a razão de nossa existência, mas, sem a pretensão de encontrá-la, já que até hoje ela ainda foi não encontrada em sua plenitude pelas Ciências.

Como disse Pierre Verger, “(...) as relações entre os Orixás e os mortais têm um caráter bastante familiar. As divindades africanas parecem ainda saudosas de sua longínqua estada na terra. Seu prazer é voltar (...) receber saudações [“dos vivos”] (...) e protegê-los”. Que nos coloquemos a seu serviço, mas não nos identifiquemos com eles, de modo que, por fim, agora, resta saber a qual dos deuses africanos devemos pedir permissão para as considerações que aqui publicamos.

Agradecimentos

A M. Corina Rocha, Ademir Ribeiro Jr. e Eliana Rotolo, pela leitura.

SALUM, M.H.L.; SOUZA E SILVA, W. Why from the *Ossaim*'s steams sprout birds – even arrows sprout! –, but not leaves???!!!. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 291-320, 2005-2006.

ABSTRACT: This article constitutes an exercise of interpretation of the “Osanyin fer”, or “ossaim iron”, a type of object of the Yoruba-nago material culture, in Africa, as well as of the Candomble in Brazil. It's aided in the revision of descriptions of this type of object in the specialized literature, mirroring a methodology of treatment of ethnological and archaeological collections in museums, it is also related to the aesthetics questions and represents an contribution to the scientific and academic production of the African Ethnological department of the MAE-USP since 1998, so that it brings a synthesis of the researches on the relative metal collection accomplished in the period. It is ended, naturally, with the attempt to answer the question that gave motivation to the article and that gave name to its title, and, also, with the ratification of that we had of beginning: that an object should not be taken as mere illustration of social-anthropological or ethno-archaeological problems, and that an object in collection should be treated as a source of knowledge, once that, as its own image, it shelters its content.

UNITERMS: Africa – African Art – Afro-Brazilian Art – Aesthetics – Archaeological Museums – Brazil – Museums Studies – Eshu – Ethnological Museums – Iconology – Imaginary – Material Culture – Metal Work – Myths – Orishas – Osanyin – Photography – Yoruba.

Referências bibliográficas

- AMADO, J.; RÊGO, W.; CARYBÉ.
1979 *Mural dos orixás*. Salvador: Raízes Artes Gráficas.
- AMARAL, R.C.
2000 A coleção etnográfica de cultura religiosa afro-brasileira do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 10: 255-270.
- BACKÈS-CLÉMENT, C.
1971 O mito e suas leituras. COPANS et al. *Antropologia: ciências das sociedades primitivas?* Lisboa, Edições 70: 307-355. (Biblioteca 70, 3)
- BALANDIER, G.
1997 *A desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BASTIDE, R.
1958 *Le candomblé de Bahia (rite nagô)*. Paris: Mouton. (Le monde d'outre-mer passé et présent, 1 ; sér. Études, 5)
- BORBA, L.H.
2003 Arte e oralidade entre os ashanti: classificação e interpretação dos pesos de ouro. Colaboração W. Souza e Silva. Comunicação apresentada no XI Simpósio Internacional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo. São Paulo, novembro de 2003. [ver edição revista na seção de artigos de www.arteafricana.usp.br]
- BRÉSIL.
2005 *Brésil: l'héritage africain*. Paris: Éditions Dapper.
- CACCIATORE, O.G.
1988 Dicionário de cultos afro-brasileiros: com a indicação da origem das palavras. Rio de Janeiro: Forense Universitária, c1977.
- CAMARGO, M.T.L.A.
2005-2006 Os poderes das plantas sagradas numa abordagem etnofarmacobotânica. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 395-410.
- CARNEIRO, E.
1937 *Negros bantus: notas de etnografia religiosa e de folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARNEIRO DA CUNHA, M.
1983 Arte afro-brasileira. W. Zanini (Coord.). *História geral da arte no Brasil. V. II*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles [a.1980]: 973-1033.
1984 A Feitiçaria entre os Nagô-Yorubá. *Dédalo*, São Paulo, 23: 1-15.
- CARYBÉ.
1976 *As sete portas da Bahia: texto e desenhos de Carybé*. Prefácio de Jorge Amado; texto de "Orixás", p. 313-329, por Pierre Verger. Rio de Janeiro: Record.
- CORNEVIN, M.
1998 *Sécres du continent noir révélés par l'Archéologie*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- CRITELLI, D.M.
1996 *Análítica do sentido: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica*. São Paulo: EDUC; Brasiliense.
- DARK, P.J.C.
1973 *An introduction to Benin art and technology*. Oxford: Clarendon Press.
- DE HEUSCH, L.
1972 *Mythes et rites bantous: le roi ivre ou l'origine de l'État*. Paris: Gallimard. (Les Essais, 173)
- ELIADE, M.
1974 *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot. (Payothèque).
- EYO, E.; WILLETT, F.
1980 *Treasures of Ancient Nigeria*. New York: Knopf ; The Detroit Institute of Arts.
- FPV
2006 <http://www.pierreverger.org/br/index.htm> [disponível antes de setembro de 2006]
- GONDIM, A.
2006 www.apenasbahia.blogspot.com.br/
- GWETE, L.
1991 Maîtrise des milieux, technologies. T. Obenga; S. Souindoula (Eds.) *Racines bantu*. Paris, Sépia: 67-97.
- HOUAISS, A.
2001 *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- ICOM
2006 <http://icom.museum/redlist/afrique/english/intro.html> [disponível antes de setembro de 2006]
- LAUDE, J.
1966 Du mythe à l'Histoire. *Les arts de l'Afrique noire*. Paris: Librairie Générale Française: 304-335.
- LIMA, S.C.; COSTA, V.; MELLO, H.G.; NEIVA, A.C.; HERNÁNDEZ, R.P.B.
2002 Caracterização de peças metálicas da Coleção do MAE-USP. Poster apresentado no Simpósio de Arqueometria: Técnicas Avançadas de Bens Culturais, realizado em Olinda, em 2002.
- LODY, R.
1997 *Os 7 instrumentos* [catálogo de publicações de Raul Lody, entre 1972-1997: 25 anos, 362 títulos]. Rio de Janeiro: Pallas.
2003 *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro, Pallas.
- LOPES, N.
2003 *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas.
- MABINTCH, B.B.
1981 Les oeuvres plastiques africaines comme documents d'histoire: les cas de statues royales ndop des Kuba du Zaïre. Separata de *Africa-Tervuren, 1* : [9 p.]
- MOURÃO, F.A.A.
1997 Múltiplas faces da identidade africana. *África-Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, 18-19 (1): 5-21.

- MUNANGA, K.
1989 Art Africain et syncretisme religieux au Brésil. *Dédalo*, São Paulo, 27 : 99-128.
- NEYT, F.; VANDERHAEGHE, C.
2000 *As artes das cortes da África negra no Brasil*. N. Aguilar; Fundação Bienal de São Paulo (Orgs.) *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira = afro-brazilian art*. São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais: 34-97.
- PRANDI, J.R.
2001 *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Cia. das Letras.
2005 *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras.
- RAMOS, A.
1949 Arte negra no Brasil. *Cultura*, Brasília, 1(2): [185]-212.
- RIBEIRO, J.
2006 Homens de ferro: os ferreiros na África central. Comunicação apresentada no XVIII Encontro Regional de História: “O Historiador e Seu Tempo”, ANPUH. Assis (*campus* da UNESP), julho de 2006.
- RIBEIRO JR., A.
2003 Edan – emblema da associação Ogboni na África: investigação sobre seu uso no Brasil. Colaboração W. Souza e Silva. XI Simpósio Internacional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo. São Paulo, novembro de 2003.
2004 Tipologia da coleção de bronzes ògbóni do MAE-USP. XII Simpósio Internacional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo. São Paulo, novembro de 2004.
2005 Tipologia da coleção de bronzes ògbóni do MAE-USP. Colaboração W. Souza e Silva. Trabalho apresentado na 12ª. Jornada Nacional de Iniciação Científica, durante a 57ª. Reunião Anual da SBPC, Fortaleza.
- RIBEIRO JR., A.; SALUM, M.H.L.
2003 Estudo estilístico e iconográfico das esculturas edan do acervo do MAE-USP. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 13: 227-258. [ver também na seção de artigos de www.arteafricana.usp.br]
- ROCHA, M.C.
2005-2006 Arte da representação: as estátuas de Tshibinda Ilunga. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 15-16: 411-431.
- SALUM, M.H.L.
1988 Termos classificatórios do objeto de arte africana nas coleções: um problema para os acervos museográficos no Brasil. *Dédalo*, São Paulo, 26: 43-60.
1996 A madeira e seu emprego na arte africana: um exercício de interpretação a partir da estatuária *bantu* – Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- 1997 Critérios para o tratamento museológico de peças africanas em coleções: uma proposta de museologia aplicada (documentação e exposição) para o Museu Afro-Brasileiro de Salvador. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 7: 71-86.
- 1999 Por que são de madeira essas mulheres d’água? *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 9: 163-193.
- SAMUELS, A.; SHORTER, B.; PLAUT, F.
1986 *Dicionário crítico de análise junguiana*. Rio de Janeiro: Imago.
- SILVA, R.A.
2005 As modalidades de utilização social de jóias e adornos africanos a partir do acervo MAE-USP. Colaboração W. Souza e Silva. Comunicação apresentada no XIII Simpósio Internacional de Iniciação Científica da Universidade de São Paulo. São Paulo, novembro de 2005.
- SOMÉ, R.
1994 Le concept d’”Esthétique africaine”: essai d’une généalogie critique. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 4: 117-39.
- SOUZA E SILVA, W.
2004 *Fotos em cena, cenas em foto: a presença da fotografia estática na tela audiovisual – Dissertação (Mestrado)*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- THOMPSON, R.F.
1984 Black saints go marching in: Yoruba art and culture in the Americas. *Flash of the spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York, Vintage Books: 42-51. [c.1983]
- VERGER, P.
1981 *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Corrupio.
1982 *Orichas: les dieux yorouba en Afrique et au Nouveau Monde*. Paris: A. Métailié.
1987 *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX*. São Paulo: Corrupio.
1992 Esplendor e decadência do culto de Ìyàmi Òsòròngà “minha mãe a feiticeira” entre os iorubas. *Artigos*. São Paulo, Corrupio: 8-91.
1999 *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. São Paulo: EDUSP.
- WILLETT, F.
1967 *Ife in the History of West African Sculpture*. London: Thames and Hudson.

Recebido para publicação em 9 de outubro de 2006.